

研究報告

服装の改革者としてのシャネルと川久保玲の比較

大信田静子¹⁾ 青山 重美²⁾ 高岡 朋子³⁾

1) 北翔大学教育文化学部芸術学科 2) 北翔大学北方圏学術情報センター学外研究員

3) 北翔大学北方圏学術情報センター学外研究員

抄 録

20世紀初頭の服飾デザイナー「ココ・シャネル」は当時の時代背景に機を得て、服装の流れを大きく変え、そのスタイルは今日の服装の礎として服飾界に改革を起こした。現代の服飾界にも改革を起こしているデザイナーに「川久保玲」がいる。筆者らは活躍した時代が違っても関わらず、共に服飾界に改革を起こしているという認識のもとに二人のデザイナーの同質性と異質性を探りながら服飾が持つ普遍的なテーマについて考察をした。

シャネルは男物素材のジャージーやツイードを女性のドレスやスーツに、また喪服の色の黒を街着に採用するなど当時としては画期的な取り組みをした。さらにイミテーションアクセサリや香水も評判になり、デザイナーとして大成をした。一方現代のデザイナーの川久保は1980年代よりボロルック、コブドレスなど常に前衛的で独自の作品を創作、常に新しいことに挑戦する服作りは服装の永久革命をしていると世界にも認められている。

シャネル、川久保の共通項として挙げられるものは、共に「ギャルソン」という言葉に示されるように作品の根底にある女性としてのあり方や方向性が同じである。また両者とも世に認められた作品の色が「黒」であり、その生きた時代の中で新しい服を開発するという革新性は共通していた。「ジェンダーの枠組み」については、シャネルは男物の素材を女性用に使用した最初の人であり、川久保は男性・女性服の混合を行いジェンダーを崩壊させた最初の人である。二人のジェンダーの枠組みの違いには時代背景の違いが現れていた。

服はその社会に生きている人が着るものである以上、時代風潮・意識の影響を受けることは当然であり、二人のデザイナーは共に時代風潮の先取りをして服作りをしており、服装は常に時代の社会性に左右されるという一つの真理を見ることができた。

キーワード：シャネル、川久保、改革、ジャージー、黒

I. はじめに

ココ・シャネル（以下シャネルと称す）は1909年女性用の帽子店を皮切りに服飾界に君臨し、現在に名を残した女性デザイナーである。

19世紀末、男性の庇護のもとで生きる女性達はコルセットで胸を締め上げ、裾広がり窮屈な動きにくいシルエットの服を着用していた。シャネルの服は第一次大戦下において労働義務を負い始めた活動的な女性の生活様式に合致し、シンプルで実用的、着心地がよく、無駄のない服を提示し続け、人気を博す。今日では当たり前になっている男物の素材であったジャージーやツイード

素材を女子用に使用し、新しい服を創作したのもシャネルが初めてである。また他のオートクチュールデザイナーが意匠権を争っている中、自分の作品をコピーされることを、成功の証として積極的に受け入れてもいる。さらにシャネルの生き方は職業をもち自立を実践した女性として時代の先駆けともなった。シャネルは当時の時代背景に機を得、服装の流れを大きく変えたのみならず、そのスタイルは今日の服装の礎として現在にも通用しており、服飾界に一つの改革を起こした人と言える。

一方現代の日本の服飾界に視点を写すと1980年代に多くのデザイナーがパリに進出し、有名になったデザイナーが数名いる。中でもシャネルに匹敵する改革を起こし続けているデザイナーに川久保玲がいる。彼女は現代

の画一的な服飾界に異論をととなえ、また欧米のファッションの流れに組み込まれることなく、常に新しい服を提案し続けている前衛のデザイナーである。川久保玲（以下川久保と称す）は1969「コムデギャルソン」という名前でブランドのスタートをきり、前衛と称されるようになるが、その始まりは日本人デザイナーがパリでコレクションをするようになった1980年代である。

川久保は、ほろほろにほつれた服を引き下げて、当時のパリの伝統とは間逆の作品を発表し、「黒の衝撃」「ボロルック」と称され一大センセーションを巻き起こした。その後90年代、2000年代と常に前衛的な服を提供し続けている。川久保は服とは何かを追い求め、独自で個性的な作品を創作、常に新しいことに挑戦する服作りは、過去の自分の作品をも否定するという徹底した姿勢を貫き、有識者に服装の永久革命をしていると言われる¹⁾。

活躍した時代が違うのに関わらず、改革を起こしたシャネルと現代の服飾界に改革を起こし続けている川久保はともに女性であることから、その作品は常に女性のあり方に対する提案を含むものであり、他にもこの2者には多くの共通項が見出される。

そこで筆者らは、活躍した時代が違うにも関わらず共に服飾界に改革を起こしているという認識のもとにシャネルと川久保の共通項を探しながら、服装がもつ普遍的なテーマを考察したいと思う。

Ⅱ. シャネルのファッション

1. デザイン意図と生涯

シャネルは、男性の従属としての煌びやかな服に、自由を奪われていた女性達に身体を楽に動かせる権利と快適さを与え、時代に機を得た近代的なスタイルを作り上げた。そのスタイルは大衆を意識した着心地が良く、動きやすく、着脱が楽な服であり、さらに、シンプルでエレガントなトータルファッションでもあった。最も重視したのが素材である。今では当たり前で使用されている男性用の素材のジャージーやツイードを女性のドレスやスーツの素材に始めて使用したのはシャネルである。

シャネルの意図とする「シンプルで実用的、着心地が良く、無駄のない機能的な」デザインは、シャネル自身が満足できる服を作ろうとしたところにあった。

シャネルの強い精神力と仕事への情熱・執着そしてたたかき生きてきたその源はシャネルの生い立ちにあると言える。

シャネルは、12歳から18歳まで、修道院で育ち、人格が形成される大切な7年間を過ごしている。規律正しい

生活の中で、シスターから繊細なフランス刺繍や手芸、繕い物などの初歩を仕込まれた²⁾。シスターの厳しい躾がシャネルの自立の原点ともいえる。

シャネルの言葉に「私は自分が着たい服を着ただけ。私はいつだって自分が着たいと思うもの以外作らない³⁾。」とありシャネルは自分自身にとって着やすく、自分に似合うものを身に着けていた。

そんな中、上流 社会にシャネルの着ていた動きやすくシンプルな装いの個性的なファッションが注目を集め、同時に自身で作って被った帽子が評判となり、1910年にシャネル・モード帽子店をオープンし、27歳の若さで自分の店をもった。

1913年には服のブティックを、さらに、1916年にメゾン・ド・クチュールの店としてブティックとアトリエをオープンしている。1919年にシャネルは、本格的にオートクチュールを手がけ、装飾や色を取り去ったシンプルな直線的黒服のデザインに取り組んでいた⁴⁾。

第一次世界大戦勃発によって、女性たちは労働を強いられ、歩いて移動するのに実用的であったジャージ素材のシャネル服は、当時の生活様式に合致し人気を博した。

その後、第二次世界大戦が始まりシャネルは仕事を辞めスイスに移り住んでいた。戦後のパリは傷跡を忘れ華やかな生活への雰囲気が見られ、クリスチャン・デオールをはじめとする女らしい「ニユールック」がもてはやされていた⁵⁾。それをみたシャネルは、自身の合理的でシンプルなトータルファッションとは間逆な、布地を多く使用した貴族的なシルエットの服に怒りを覚え仕事への情熱に火がつき、1954年にパリでファッションショーを開催する。しかし禁欲的で古ぼけたイメージのデザインにメディアは冷たい反応を示した。

シャネルは再び、社会への強い反逆心を持ち、時代を変えるため無駄を排除したデザインの服を、世界中の女性に着せた。その反逆精神は死ぬ直前まで働くことで、シャネルの理想とするファッションを提供し続けた。そこには常に「機能的でエレガント」な本質の変わらないファッションがあった⁶⁾。

自分にも他人にも厳しく、独善的で断定的な性格、いつも身体の奥底に「怒り」や「反発」の炎を燃やし仕事に生き、仕事で大成功した女性であった。

シャネルは、87歳まで生き抜き、最も嫌いな仕事の休みである日曜日に息を引き取っていた。シャネルの言葉から「かけがえのない人間であるためには、人と違っていなければならない⁷⁾。」とあり、シャネルは生涯を通して、かけがえのない人間でありたいと願い続けた、ひとであった。

2. ジャージ素材

1916年に男性の下着に使用されていた柔らかい布のジャージ素材を使ってドレスを発表する⁸⁾。ジャージは、伸縮性があり、耐久性と柔軟性のある素材である。シャネルは、大量に手に入り安価で着やすいその素材を「ジャージのアンサンブル」に仕上げた⁹⁾。色はベージュやグレーなど地味ではあるが、スカート丈をくるぶしが見える位置まであげ、歩きやすく、また素材の柔らかさを生かしウエストを締め付けず体のラインを強調しないシルエットにした¹⁰⁾。

第一次世界大戦の影響もあり、高級素材が手に入りにくく、戦時中歩いて移動しなければならなかったために、動きやすく、実用的であったこと、また安価であったことでシャネルの服は評判となる。シャネルがジャージ素材のドレスを製作できたのは、自身仕事やスポーツに励むライフスタイルであったこと、また労働者階級出身でパリモードの伝統にとらわれなかったことに加え、安価に素材を入手できたことが要因である。

当時、ロディエ社が機械編みのニット素材をスポーツウェアや寝間着に使うことを念頭におき製作していたが、形作りがしにくいというのに地味で人気がないために、大量の在庫を抱えていたことにシャネルは目をつけたのである¹¹⁾。

シャネルはジャージ素材を使うことで、女性の締めつけられた肉体を解放し、自由に楽に身体を動かす権利と快適さを与えた。第一次大戦後シャネルは、ウールジャージだけではなく、シルクジャージも扱い、「ジャージの独裁者」と称されるほどの人気になった¹²⁾¹³⁾。第二次世界大戦後シャネルの復帰においても、コレクションの特集の巻頭写真は「ネイビーブルーのウールのシャネルジャージ」が掲載されていた。

3. 黒のドレス (リトル・ブラック・ドレス)

1920年代より黒色のドレスを発表し、シックな色として流行する¹⁴⁾。現在ではファッションの主流の色でもある黒だが、ヴィクトリア時代には葬儀や喪に服す未亡人が着用する色であった¹⁵⁾。彼女にとって黒は好んで着た色であり、シンプルでエレガントの基本カラーでもあった。その黒をシャネルはドレスに使用したのである。一つの頂点となったのが、1926年のアメリカのヴォーグ誌が黒のドレスのイラストを「リトル・ブラック・ドレス」として紹介し、「シャネルとサインされたフォード車」と解説している¹⁶⁾¹⁷⁾。アメリカのファッションジャーナリズムは時代のシンボルとしてシャネルに注目をしていった¹⁸⁾。

このころ、アメリカは消費文化「アメリカ的生活様

式」を模索しており、そうした風潮にシャネルのシンプルなドレスは合致していたため、消費の象徴としてフォード車を例に出したと考えられる。また、この小さな黒いドレスは、時代の最先端と相通じる美学が反映されていた。それは当時のモダニズムの精神が明確に表現され、その特徴は装飾を極限まで削ぎ落したシンプルなデザインであり、女性本来の身体のラインに戻したものである。

「リトル・ブラック・ドレス」により女性服の改革を実現すると共に大衆化したドレスは、フランスのギャルソンヌと呼ばれた女性から、アメリカのフラッパーに至るまで大きな影響を与えた¹⁹⁾。シャネルの言葉に「黒はすべての色に勝る」とあり²⁰⁾、黒はシャネルを服飾デザイナーとして成功へ導いた色でもあった。

4. ツイード素材

最初のシャネルスーツは1923年8月5日パリのサロンで行われたコレクションで発表され、ツイードのスーツは大きな話題となった²¹⁾。さらに、1928年に発表されたカーディガンスタイルのスーツには、特注のスコットランドで織られたツイード素材が使われていた²²⁾。シャネルは、この柔らかで上質なツイード素材を女性のファッションに取り込むことを、ウエストミンスター公爵が着用していたメンズのコートやジャケットからヒントを得た。シャネルは、本物のエレガンスな装いとして、ブレード飾りが施されたカーディガンジャケットと膝下丈のスカートを組み合わせている。これは、後にシャネルスーツの原型となる。

第二次世界大戦が始まると、シャネルは仕事を辞めスイスに移り住むが、71歳でファッション界にカムバックしている。その時に発表したのがツイードのスーツに改良を加えた、ブレードの縁飾りがついた襟無しのボックス型ウールジャケットに、金色のロゴマーク入り飾りボタン、そしてスリムラインの膝丈スカートであった²³⁾。

シャネルスーツは、戦後の女性に向けた代表作となりアメリカで流行しオードリー・ヘップバーン、グレース・ケリーといったセレブ達に愛用された。ケネディ大統領夫人のジャックリン・ケネディは、大統領が暗殺された日に着ていたことでも有名なシャネルスーツである²⁴⁾²⁵⁾。

シャネル自身がデザインを真似されることに対して寛大だったこともあり、シャネルスーツは大量のコピー商品を生み出した。この背景には20年代のアメリカが「アメリカ的生活様式」を模索しており、シンプルで合理的なシャネルのツイードの服が生活様式に合致していた。

さらに50年代の、第二次世界大戦後の世界をリードする超大国であるアメリカにとって、シャネルの合理的な

スタイルは理想的なファッションであった。まさにシャネルは時代の息吹を感じ文化の様々な要素から新たな価値観をアメリカに広めたファッションデザイナーであった²⁶⁾。1971年1月13日シャネル自身の葬儀で最前列にシャネルスーツを着たモデル達が並んでいた²⁷⁾。

5. パンツスタイル

1914年第一次世界大戦のあと女性は、男性の代わりに社会に出て働かなければならなかった。また、工場などで働く女性は作業着として男性のズボンをはく人も増えた²⁸⁾。シャネル自身乗馬などに動きやすいパンツを着用していたこともあり、女性のために動きやすく、着脱が楽で、機能的なパンツスタイルを1914年に提案し、1917年にはパジャマスタイルの作品も発表した²⁹⁾。また、実用性がありヴァカンスを楽しむような、余裕のある生活のシンボルイメージとしてマリニルックスタイルも提案した。

その後も素材を替えたり、様々なコーディネートにより、エレガントで女性らしく装うズボンスタイルを発表していった。パンツスタイルは、仕事やスポーツを楽しむとともに自由で活発な女性のイメージを作り、シャネルの作品は、そのような女性達に支持されていった。シャネルの斬新なスタイルは、働く必要のない女性をも巻き込み、多くの賛同を受けおしゃれなパンツスタイルのファッションとして流行していった。

6. 香水・ジュエリー他

1921年に発売した「シャネルNo5」は、シャネルと調香師エルネスト・ボーと共に試行錯誤の末、香りが安定し使用量を調節できる新しい香水を製作する。満足できる香水ができると、瓶のデザイン、形にこだわると共に自分のネーミングへのこだわりも忘れなかった。それは、当時文学的な名前が付けられていた香水に、試作品の番号「No5」とし、さらに瓶の形を装飾性豊かなものではなく、白いラベルのついただけのシンプルな透明のガラス瓶にしたこと³⁰⁾で人々に注目される。

商品が市場に溢れたのは販売から3年後の1924年であった。その背景には、共同経営者のピエール・ヴェルタイマー兄弟がビジネスパートナーとなってパルファン・シャネル社を設立したことにある。さらにシャネルはその利益の10%と社長の肩書きを手に入れていた³¹⁾。

それだけではなく、ディミートリー大公から贈られた宝石にヒントを得て、ガラスの石をはめ込んだ金のネックレスや模造真珠のロングネックレスなどイミテーションジュエリーを製造した。それらは、上流階級の女性達に評判になり、イミテーションジュエリーに宝石と同等の価値を与えた。そして1934年にはイミテーションジュ

エリー専門店まで開業していた。さらに、34年から再び模造宝石市場の拡大のために没頭して大衆にCHANELというブランド・マークの価値基準を植え付けた³²⁾。

他にもベージュとブラックのバイカラーパンプス、女性が自由に両手を使えるチェーンストラップをつけたバックも有名である。

Ⅲ. 川久保玲のファッション

1. デザインの意図, テーマ

コムデギャルソンのデザイナーである川久保は、慶応義塾大学を卒業後、旭化成の宣伝部に在席した後、フリーのスタリストとして独立をした。その後、当時の既製服にはイメージする服が少なかったこともあり、自らの手で服作りを始めて、1969年には仏語で「少年のように」を意味する「COMME des GALSON」を立ち上げて現在に至っている。

川久保は当初より、服作りはいつもゼロからスタートさせていて、更に今までに見たことのない服を作りたい、と一貫して語っている。これは常に新しいものを求め続ける強い意志とポリシーの表明であると言えよう。今あるものを全て壊して何もないゼロの状態から、これまでに誰も目にしたことのない服作りへの挑戦を繰り返しているのである。この継続が「川久保ほど過去のデザインに拘らず、全面的にイメージを一新させるデザイナーは珍しい³³⁾。」と語られる理由である。しかし常に新しいものを求め続ける服づくりへの挑戦は決して生易しい事ではなく、相当なエネルギーと苦難を要すると察するが、それを支え続けているのが反骨精神である。川久保は反骨精神について「不平等で不条理な世の中への怒りと、その上にはびこる権威に対する怒りと戦いである。戦うには自由が必要であり、戦うための良い方法はクリエイションの場にあると考えている。」³⁴⁾と自説を述べている。

クリエイションの場における反骨精神は会社経営でも頭角を現して、ファッションと会社経営を一体化させた前衛的ビジネス展開は、日本発の「未来型のビジネスモデル」³⁵⁾と言われている。

反骨精神をバックボーンに果敢に挑み続ける姿勢は、ミウッチャ・プラダ、マーク・ジェンダー、カール・ラガーフェルドなど、同時代のトップ・デザイナーからも尊敬と高い評価を得ている³⁶⁾。さらにハーバード大学デザイン大学院より「デザイン賞」(2000年)³⁷⁾、ファッション分野では初の「イサム・ノグチ賞」(2019年)を受賞³⁸⁾するなど、デザインやアート分野からも賞賛されて功績が認められている。また近年のコレクション

〔「薔薇と血」2015年・春夏パリ・コレクションと「ホワイトショック」2018-19年秋冬パリ・コレクション〕では、テーマの意図に「強さ」という言葉が顕著に見られる。

この「強さ」とは川久保が内に秘めている深い思いや怒りを端的に現した言葉であり「反骨精神」と同様に、川久保の内面に新たに加味されたキーワード的な言葉ではないかと思われる。

2. 黒の衝撃

川久保はコムデギャルソンを立ち上げた15年後の1982年に、パリ・コレクションに初参加する。このころ日本では「COMME des GALSON」というブランド名は広く認知されて、自立した女性像を打ち出す川久保のデザインは、一部の女性達に熱く支持されていた。1975年には東京コレクションにも初参加を果たし、デザイナーとしてもビジネスに於いても既に成功を収めていたのである。

初のパリ・コレクションで発表した黒ニットの「ボロルック」は、伝統ある西洋の服とは大きく異なり、その斬新なデザインにパリのモード界や世界中のデザイナー達は、強い衝撃を受けたのである。

当時、西洋の服は豊かな色彩感覚、正確な裁断と縫製による均衡のとれた女性らしいボディコンシャスなデザインの服が主流であったが、「ボロルック」は黒無地のニット、形があるようで形のないダボダボとした身体ラインを覆い隠すルーズなシルエットが特徴的であった。さらにアシンメトリー、切りっぱなし、裂け目や捻じれ、穴あきなど、あえて生地を古着のように傷めつけていたのである。その斬新な発想から成る「ボロルック」は、これまでの西洋の既成概念を根底から覆す破壊的かつ見る者に衝撃を与えた類稀なデザインであったことから、のちに「黒の衝撃」や「東からの衝撃」と呼称されて現在も語り継がれている。

「ボロルック」を発表した当時のジャーナリズムの反響は賛否両論であった。その様子を安城³⁹⁾は論文にまとめている。それによると同時代のフランスのジャーナリズム『リベラシオン [Liberation]』は、コムデギャルソンの作品を好意的に受け入れて、82年春夏コレクション(81年10月17-18日付け)に引き続き、83年春夏コレクション(82年10月15日付け)でも川久保を「ポスト・マダム・グレ」と批評してコレクションの詳細を報じていた。反する保守系の『ル・フィガロ [le Figaro]』紙は同年10月21日付けで、そのイメージは衣服の黙示録であり、穴・ボロ・着古し、それらはあたかも核の惨禍の生き残りのようである。と揶揄する報じ方をしていた。『リベラシオン [Liberation]』のような新たな服を模

索していたジャーナリストは、これまでとは一線を画す目新しい前衛的なデザインを好意的かつ積極的に受け入れられているが、逆に揶揄や酷評するジャーナリストの痛烈な言葉からは、断固として拒否する強い反発心が伝ってくるようである。

しかし川久保は賛否両論の反響に翻弄されることはなく、その後の1982年から1987年頃までの約5年間は黒(それは反骨精神を現す色)を自身の象徴色のように、新しい服を作り続けたのである⁴⁰⁾。そのスタンスは、ファッション界に一石を投じたデオールの「ニューロック」(1947年)以来であり、打ち出す自立した女性像はココ・シャネル以来の偉業である、と語られるようになり⁴¹⁾世界中のデザイナーやジャーナリズムから称賛されるようになっていく。

3. こぶドレス

1997年、春夏パリ・コレクションでは「ボディミーツドレス・ドレスミーツボディ」を発表する。このコレクションは、肩、背中、腹部、腰などが「こぶ」のように膨らんで突起した、奇抜で不可解なシルエットが特徴的である。「こぶ」の内部には軽いダウンが詰め込まれて、形成したあとにドレスに縫い付けられている。ドレスの伸縮性に富んだナイロン生地が、身体ラインにびたりと沿うことで、膨らんで突起した「こぶ」がより強調されるデザインであることから、通称「こぶドレス」とも呼ばれている。

川久保が「ボディミーツドレス・ドレスミーツボディ」で表現したのは、身体が服になり、服が身体になるという身体と服とが一体化する新しい服を目指したのである。

その新しい服の提示にファッション界は、かつて見たこともないドレスのシルエット、奇抜で不可解な「こぶ」の存在に強い衝撃を受けた。観衆の「こぶドレス」を初めて目にした時の驚愕、その後続く批判、沈黙、失笑、更には無視する人さえもいた⁴²⁾。誰もが冷ややかな眼差しで見つめて、シビアな反応を示したのである。

以前より川久保の前衛性に好意的であったニューヨークタイムズ紙のエイミー・スパインドラでさえも「川久保が未来を見つめて作った服が、その時代に受け入れられなくても、後に川久保の言う通りになったデザインは数々ある。この新しい服も何年か後には、かつては反発を受けていたと言われる時が来るのであろうか。とてもそうなるとは思いが⁴³⁾。」と、今までとは違う、受け入れがたい複雑な思いをコメントしている。

しかし芸術の世界では「こぶ」の造形性は抵抗感なく受け入れられたのである。のちにマース・カニングハムの舞踏とのコラボレーションで「こぶドレス」は舞台衣

装に選ばれる。舞台上でダンサーと一体化した「こぶ」は、身体の動きに呼応して、まるで命を吹き返したかのように躍動したのである。舞台は多くの観客から拍手喝采を受けて終演したことから、「こぶ」の存在は視覚的にも大きく主張をして、舞台の一役を担い、観客からはアートとして認められたのであろう。舞台上では奇抜で不可解な「こぶ」も、偉大な「芸術」として褒めそやされたのである⁴⁴⁾。

川久保の身体と服との一体化を目指した「こぶドレス」は、ファッション界では冷やかな視線と苦言を呈されたが、芸術の世界では奇抜で不可解な「こぶ」は、事もなげにアートとして受け入れられて高く評価されたのである。

4. その他の作品から

川久保のこれまでのコレクションの中からシャネルと関連があると思われるコレクションとして、ジェンダーの考え方を示すコレクション、さらにトレードマークの黒色から赤や白に変化したコレクションについて記す。

(1) ジェンダー性のない服

1995年、春夏パリ・コレクションでは「トランセンディング・ジェンダー」を発表する。この時のコレクションは、ランウェイがメンズ・コレクションのような色合いとシルエットに包まれ、男性とも女性ともいえない不思議な魅力を醸し出していた⁴⁵⁾。

かっちりとした紳士服仕立てのスーツをまとい、堂々と無表情で歩く女性モデルとフリル付きのシースルーブラウスに長いスカートをまとう、華奢な双子の男性モデルが、おずおずと歩きながら登場したのである。

このコレクションは、94年に東京で開催されたメンズとレディースの合同ショーで既に発表されていた。その際も女性モデルは紳士服仕立てのスーツや男子学生服の詰襟をまとい、硬い表情に凜とした立ち姿で登場した。一方の男性モデルは対照的であった。淡く優しい色合いのセーターとニットパンツで柔らかな表情に足取りも軽やかに登場したのである。

「トランセンディング・ジェンダー」の特徴は、メンズ服とレディース服の双方が独自に持ち合わせている特有のデザインや素材を融合させることで、両性共に着用可能になっていることである。つまり明確に存在している、服の男性性と女性性という境界の線引きを取り外したことになる⁴⁶⁾。これまで女性性を強さと結びつけた表現方法を継続的に行ってきた⁴⁷⁾川久保が、「トランセンディング・ジェンダー」を通して視覚的に男性服、女性服という固定観念を覆したのである。この行為は一般社会で認知されている両性のジェンダーを崩壊させる、と

いう川久保のジェンダーに対する見方を顕著に指し示す意図があったのではないかと推察する。

平芳氏⁴⁸⁾によると川久保はこれを契機に「女性らしさ」を表現する色合いや花柄を積極的に取り入れつつ、女性服の概念ともいえる「女性らしさ」を再考しており、同時に女性性の再構築ともいべき仕事を推進させている。その後の1997年「こぶドレス」の発表は、その系譜にあったと述べている。

(2) 「薔薇と血」

2015年の春夏パリ・コレクションでは「薔薇と血」を発表する。薔薇は華やかで高貴なイメージを持つが、今回のコレクションの薔薇はそれとは違い、政治や戦争、宗教に登場した血が伴う薔薇がイメージであった⁴⁹⁾。

発表した服は22点、ランウェイは赤一色で彩られていた。服の生地には明度や質感など相違する各種素材が駆使されている。デザインはフェミニン、セクシー、スタイリッシュ、造形的と多種多様で見入る者を飽きさせることがない。それは川久保が常に新しい服を作り続ける創意工夫の中で培ってきた経験こそがなせる技であり、職人技とも言えるのではないだろうか。特に長いテープ状の生地を駆使したデザインが多く見受けられて、テーマを思い返すとテープ状の生地は流れ落ちる血とも見て取れる。血をはっきりとイメージさせる服は、白地に濃淡の赤色を無数にほとばしらせたグロテスクなプリント柄がある。

川久保は今回のコレクションについて、コムデギャルソンの象徴として作り、象徴としての強さを表現しなかったこと。さらに高いレベルを目指したいと思って作った服である⁵⁰⁾。と語っている。この言葉からコレクションを通して、今現在のコムデギャルソンを具体的に視覚化させたと解釈できるのではないだろうか。またテーマである「薔薇」と「血」が示す、イメージから意図を探ると「薔薇」は情熱ではあるが、時に凶器にもなり得る棘を持ち合わせている。政治や戦争、宗教で流した「血」は人間の怒りや憎悪、悲しみ、そして双方の赤が持つイメージは情熱や怒りである。

以上のことから、川久保が内に秘めている深い思いや怒りを、赤一色のコレクションに情熱をかけて投影させることで、何かを強く訴えかけているのではないかと推察する。同時に見る者に強いインパクトと迫力を与えた今回のコレクションを通して、川久保の中で脈々と息づいている反骨精神を強く感じ取ることができると言える。

(3) 「ホワイトショック」

コムデギャルソン オム プリュスは2018-19年の秋冬パ

リ・コレクションで「ホワイトショック」を発表する。会場で白一色の服に加えて話題となったのが、モデル達が被っていた恐竜の頭蓋骨（白色）を模った大きな装飾品であった。恐竜の被り物はアーティストの下田昌克氏が手掛けている作品である。

川久保は今回のコレクションは強さを表現するための白であり、以前から面白いと思っていた下田氏が手掛ける恐竜の被り物と合うかもしれない⁵¹⁾。と思ったという。コレクションについては「テーマはホワイトショック。反骨精神。パンクの表現を黒ではなく、あえて白にしてギャップの強さを表現しようと思った。普通ではないということは、ものすごく強いこと。そのことを今、現したい。」⁵²⁾と川久保らしく言葉は少なげだが、テーマの意図を端的に語っている。

コレクションで発表された服は32点。ファーストルックから8番目までは、恐竜の頭蓋骨を被り、服はプリント柄が続くが、大きくて白い恐竜の被り物はインパクトがあり目を引く。9番目からは単色のカラフルなウィッグヘアに変わり、服は白無地の分量が格段に増えている。白を基調とした服にピンクやオレンジ、紫などのカラフルなウィッグヘアが映える。29番目からは再び頭蓋骨を被り全身白となる。服の生地にも変化が見られ始めて、厚みのあるボアやキルティング、ハードさを感じさせるレザーを用いて視覚的にも白の迫力を印象付けているようにも見える。ラストルックは頭蓋骨から背骨まで続くという巨大な被り物で、より強いインパクトと迫力を醸し出している。その姿は川久保の言う「黒ではなく白の強さ」の表現を完結させているかのようでもある。

川久保は1981年、初のパリ・コレクションで、ほぼ黒一色の服（「ボロルック」）を発表したのを契機に、黒は川久保の象徴色のように定着した。しかし次第にコレクションでは色使いに変化が見られ始める。実際に1992年の「リリス」以降のコレクションでは黒はほとんど使われていない⁵³⁾。また、2000年9月号のヴォーグ・ニッポン誌の黒い服の特集に「黒は死んだ」というメッセージを書き送り、黒とはきっぱりと決別している⁵⁴⁾。

近年のコレクションにおいては、2015年の「薔薇と血」で赤一色でランウェイを染めた。この度の「ホワイトショック」では、ほぼ白一色のコレクションへと続いている。この単色使いのコレクションが示唆することは、川久保の内面にある深い思いや怒りの反骨精神を表す「黒」から「赤」そして「白」へと推移しているのではないかと推察する。

IV. シャネルと川久保の比較

20世紀の服装の基礎を作ったシャネルと現在の前衛デ

ザイナー川久保の比較を以下に記す。

1. ギャルソン

ギャルソンヌ (Garconne) はギャルソン (Garçon) が転化したフランス語の女性形で男の子、男性のような女性を意味する。シャネルが服作りを始めた頃、1922年パリで不実な婚約者を棄てて自由恋愛と仕事に生きる女性を描いたヴイクトル・マグリットの小説『ギャルソンヌ』が話題になり⁵⁵⁾、ギャルソン・ルックが流行した。ギャルソン・ルックはほっそりとした直線的輪郭に装飾の少ない服に、小さな頭部のボブのヘアスタイルが特徴であり、当時のデザイナーは率先して採り入れ、シャネルも例外ではなく、自作の服を着用し髪をボブにし、友人から「ギャルソンヌ」と言われていたという記述もある⁵⁶⁾。

シャネルの活躍した時代は男性服と女性服との区別は大きかった。時代の要請もあり活動的になった女性に合う服として、シャネルは男性服の素材を使用し、活動的で簡素なスタイルを数多く提供した。その服を着用したシャネル自身はその生き方からも当時のギャルソンヌと言われたのは納得のいくことである。

一方1969年「COMME des GALSON」という名前でブランドのスタートを切った川久保は、コムデギャルソンという言葉の響きが好きで選んだと語っている⁵⁷⁾。そこにはコムデギャルソン「少年のような」というブランド名に示すように当然川久保の服作りが反映されている。

川久保は自作のショーのモデルに「にこにこしないで、踊らないで、ただふつうに道を歩くように歩くこと」を要求している。女であることを意識せずに、媚びることなく「個」として自分でいられるような服を目指していることが解る。川久保の服には女であることを意識することなく「個人」でいることを重視し、その服づくりの姿勢は徹底したフェミニストであると言える。

シャネルと川久保は生きた時代が全く違うために服への表現方法が異なっているが、ギャルソンという言葉に示されるように、作品の根底にある女性としてのあり方や方向性は共通しているのである。

2. 白黒とジャージー

シャネルは男物の下着であったジャージー素材を使ってドレスを発表したのは1916年であり、1920年代には黒一色のドレスを発表する。当時の常識では葬儀や喪に服する未亡人が着る色と、決まっていた黒を街着として発表する。この黒ドレスは直線的で装飾のないシンプルなデザインで、装飾や贅沢を忌み嫌っていたシャネルの美意識が表現されており、1920年代のアル・デコのモダニズム精神と合致し大流行となる⁵⁸⁾。1926年のアメリカ

版「ヴォーグ」にはこの小さな直線的なドレスを「リトル・ブラック・ドレス」として掲載、「シャネルとサインされたフォード車」と紹介をした⁵⁹⁾。

当時のアメリカ合衆国は「アメリカ的生活様式」⁶⁰⁾を模索していた時期であり、大衆の消費文化の象徴である黒のフォード車とシャネルの黒ドレスを同等に扱い、アメリカ的としたのである。黒のドレスはシャネルをデザイナーとして一流に押し上げた。シャネルは「黒はすべてを含む色とかつては言ったけれどその意味では白も同じ。黒と白は絶対的な美であり、完全な調和」と言っている⁶¹⁾。

つぎに川久保のジャージーと白黒について記述する。川久保がデザイナーとして世界に認められるようになったのは1982年のコレクションに於いてである。後に「黒の衝撃」「ボロルック」として語られた黒のドレスは、ジャージーのビックでルーズなシルエット、布切れは切り裂かれ、垂れ下がり切りっぱなしのスタイルであった。それは今までの服作りをすべて否定した独自のデザインであり、ヨーロッパの人々にジャパン・ショックを与えた⁶²⁾。

1992～93年秋冬コレクションで川久保は全黒一色のルックを発表、喪服ではなく、シャネルのような優美な黒でもなく、さまざまな黒を用いたファッションとしての黒を打ち出した。川久保は最も黒のイメージを伝える作品として1992,3の「リリース」の中の1点を上げている⁶³⁾。それは口から下を全身黒一色で覆うドレスである。

このコレクションを境に川久保は黒を極端に減らしてくる。それは、80年代から90年代を通して黒は誰もが使うベーシックカラーとなり、川久保が黒を強い色、孤高の色、個の主張として使用した黒の意味がなくなったからである⁶⁴⁾。その後2015年に「薔薇と血」で赤を、2018-2019年「ホワイトショック」で白色を発表した。川久保は「反骨精神としてパンクの表現を白で表現した」⁶⁵⁾と語り、黒で表現した強さや個の主張などを白や赤に変えて発表している。

このように、シャネルは黒一色のドレスを街着として始めて提案し評判となり、川久保は世界に認められた作品も黒色であり、両者ともに世に認められた作品の色であった。また白についても黒と同等に扱っていることも共通していた。

3. 改革性

服作りの姿勢としてシャネルは「常に人とちがっていること」⁶⁶⁾「嫌いなものを排除する」⁶⁷⁾にこだわりを持ち、それまでの婦人服とはかけ離れたシンプルで実用的な服を制作している。時代は第一次世界大戦下、女性は

男性が従事していた職業に就き活動的な女性たちが誕生する。シャネルはこの時代の空気を感じとり、シンプルで着心地がよく無駄のないスタイルをつくる。そのスタイルはジャージーや黒色の使用など当時の既成概念に捉われずに、自分が着るための着たい服をつくるという服作りを貫いた⁶⁸⁾。

またデザイナーとして社会的に成功を収め、財産も築いたシャネルは自分のデザインをコピーさせることで、世界中の女性に自分が作りあげた服を着せた。このようにファッションの牽引役として服飾界に改革を起こし、そのスタイルは20世紀の礎として現代でも通用するものである。

つぎに川久保玲の改革性について記述する。川久保の服作りの姿勢は「常に新しいことである」。川久保が世界に知れるのは1982年に黒を基調とした「ボロルック」を発表してからである。だぶだぶのシルエットで穴が開いたドレス、パリのエレガンスな美とは間逆のファッションでありパリの伝統を拒否するものであった。

1997年には「ボディミーツドレス・ドレスミーツボディ」を発表。「コブドレス」とも言われ、身体とドレスの境界を問うもので発表時、奇妙な形から嘲笑をうけるがショーを理解する人には「これは生きた芸術、生きた彫刻」⁶⁹⁾と称賛をされた。90年代のコレクションでは「異質なものを組み合わせる」手法により川久保は「全く違うものと違うものが一緒になるとまた違うエネルギーを生み出す」⁷⁰⁾と説明をしている。例えばレディース仕立てのカーディガンやロングブラウスの身頃にメンズ仕立てのジャケットの袖が合わさるなどである。2000年代は作風を替え、80年代の無彩色とは対極的に相異なる性質のものを過剰に装飾する「過剰な装飾」⁷¹⁾へ移行する。

菊田氏⁷²⁾はコムデギャルソンにおいて全く「新しいもの」「これまでにないもの」とは「脱形態化」された服、すなわち「形態」をなさない服として提示してきたと述べている。川久保の40年にも及ぶ服作りの姿勢にみる「常に新しいもの」の表現は、服とは何かを問うものであり、服と身体、性差と服との関係など川久保は自分の過去のデザインをも否定し、常に「破壊」を繰り返すという改革的なものである。

シャネルと川久保、共にその生きた時代の中で、従来にはなかった新しい服を開発するという革新性は、服の多様性を広げ未来の服装社会を予測し、問い続けているようである。

4. ジェンダーの枠組み

服はいつの時代でも性差が存在し、服は自己と他者、男性と女性を区別化してきた。この性差の問題にいち早

くメスをいれたのがシャネルである。

シャネルが活躍した1920年代は女性もスポーツをするようになり、従来の服では行動に制約があった。シャネルは自分も好きでスポーツをしていた時に、動き易く活動的な服を着たいと思った。男性用、女性用と形・素材ともに区別があった当時、シャネルは活動性と合理性を求め、男物のジャージ素材やツイード素材を女性用のスーツやワンピースに仕立てた。いわゆる性差の枠を一つはずしたのである。

その後の服飾界をジェンターから眺めると男性用のテーラードスーツを女性用のソフトなラインに仕立てたサンローラン、女性の脚を解放したマリークワントやアンドレクレージュは女性服に性差の解放と自由をもたらした。しかしそこには女性服に男性服の要素を取り入れながらも身体の違いを表現する女性らしさの「エレガント」という西洋の美意識が貫かれていた。

川久保のジェンターに対する考えを明確に表しているのが95年春夏の「トランセンディング・ジェンター」である⁷³⁾。前の章にも述べているが、女性モデルにメンズスーツ素材の背広やフロックコートを着せ、同時に華奢な体型の男性モデルにフリルでいっぱいのシースルーブラウスや長いスカートを着せている。いわゆる性の記号でもある服を自由に組み合わせ着せることによって、川久保はジェンターの境界を取り払った。

古来、日本は男女とも「和服」を身につけていた。その「和服」の柄自体には性差があったが、形には性差がなく直線断ちの平面的な余裕のあるものであり⁷⁴⁾、身体に合わせてピッタリ造る立体的な西洋服とは違うものであった。川久保には日本人である美意識のDNAの性か、男女の枠を取り払うという発想が生まれやすかったとも思われる。また川久保の「トランセンディング・ジェンター」は単にファッションスタイルの新しい提案ではなく、現代の制度化されたファッション産業は差別化する「性差」の枠組みを基盤にして成立していることに対する抵抗感もあったと考えられる⁷⁵⁾。

このようにシャネルは素材面から性差の境界の取り払いを最初に行った人であり、川久保はおよそ80年後に形態、素材面の両面から視覚的に男性服、女性服という固定観念を覆した。ここにシャネルと川久保のジェンターの枠組は必ずしも違いがみられる。シャネルは女性のために男性の素材を使用して、シンプルで活動的な服を作ったが、川久保は両性の境界を取り払いジェンターを崩壊させた。

一歩先の社会を予見した服作りをすることはデザイナーの資質として必須条件である。シャネルは、第1次世界大戦の戦争下であり女性の労働に適合した服と当時のアール・デコ調の美意識に適合した近代的な服を提供

した。戦後の復活後はアメリカの生活様式に合うコピーのしやすい簡素でシックな服として評判になり、まさに時代に機を得た服作りをした。

川久保がジェンターを崩壊した「トランセンディング・ジェンター」のコレクションは1994年である。当時の日本の社会背景をみると、1985年に男女雇用機会均等法が出来、雇用の分野での男女の均等な機会など、女性と男性の差別を禁止し、男女とも平等に扱おうという法律が制定された。97年には一部改正され女性保護のために設けられていた時間外や休日労働、深夜業務などの規制も撤廃している⁷⁶⁾。制度的に職業に関する男女平等の法律が出来、社会的な平等意識が浸透しつつあった頃に川久保の「トランセンディング・ジェンター」があった。このジェンターの枠組みはずしは時代に合った、服装面からの男女平等を実践したようにも思える。

服は人が着るものである以上、その時代に生きている人々の様々な社会的な影響、すなわち時代風潮・意識などの影響を受けることは当然であり、二人のデザイナーは共に時代風潮の先取りをして服作りをしている。ここに服装は社会的な影響を受けながら日々進歩していくという普遍性を見ることができる。

V. 文 献

- 1) 鷺田清一 人はなぜ服を着るのか NHK出版 2006, p88
- 2) 渡辺みどり シャネル・スタイル 文春文庫, 2005, p30
- 3) 山口路子 ココ・シャネルの言葉 大和書房, 2019 p138
- 4) 成美弘至 20世紀 ファッションの文化 -時代をつくった10人- 河出書房新社, 2011, p76
- 5) 塚本夢樹 ココ・シャネル 成功への出会い 川村英文学 (20), 2015, p67
- 6) 藤本純子 ココ・シャネルのファッションスタイル 日本服飾学会誌 54巻2号, 2011, p86
- 7) 山口路子 前掲書 p13
- 8) 成美弘至 前掲書 p74
- 9) 平芳裕子 名称としての「シャネル・スーツ」：アメリカにおけるシャネル受容 服飾美学36, 2003, p49
- 10) 成美弘至 前掲書 p74
- 11) 成美弘至 前掲書 pp73-74
- 12) 藤本純子 前掲書 p84
- 13) 山口路子 ココ・シャネルという生き方 新人物往来社, 2009, p56
- 14) 藤本純子 前掲書 p84

- 15) 栗田亮 ココ・シャネルが作った「スタイル」って
なんですか？
(<https://blg.apparel-web.com//theme/trend>)
- 16) 藤本純子 前掲書 p84
- 17) 成美弘至 前掲書 p78
- 18) 成美弘至 前掲書 p83
- 19) 塚本夢樹 前掲書 p56
- 20) 山口路子 前掲書 p115
- 21) 栗田 亮 前掲書 ([https://blg.apparel-web.com//
theme/trend](https://blg.apparel-web.com//theme/trend))
- 22) 山口路子 前掲書 pp135, 84
- 23) 栗田 亮 前掲書
(<https://blg.apparel-web.com//theme/trend>)
- 24) 成美弘至 前掲書 p94
- 25) 栗田 亮 前掲書
(<https://blg.apparel-web.com//theme/trend>)
- 26) 成美弘至 前掲書 p95
- 27) 栗田 亮 前掲書 ([https://blg.apparel-web.com//
theme/trend](https://blg.apparel-web.com//theme/trend))
- 28) 栗田 亮 前掲書 ([https://blg.apparel-web.com//
theme/trend](https://blg.apparel-web.com//theme/trend))
- 29) 藤本純子 前掲書 p85
- 30) 藤本純子 前掲書 p86
- 31) 塚田朋子 ココ・シャネルによるCHANELのブラン
ド・ビルディング 経営論集 第67号, 2006,
p90
- 32) 塚田朋子 前掲書 p91
- 33) 鷺田清一 ひとはずえ服を着るのかーファッション
は社会に生きた皮膚であるー日本放送出版会,
2006, p99
- 34) 生駒芳子 今こそ、反骨精神を身につけよ！ 美術
手帖 (株)美術出版社, 2009. 12, p110-111
- 35) 生駒芳子 世界のファッション界を震撼させた川久
保玲のパリ進出 文藝春秋 (株)文藝春秋, 2010,
p317
- 36) 生駒芳子 前掲書 p317
- 37) 尾原蓉子 服が体になり, 体が服になる「三田評
論」慶応義塾大学出版会, 2001. 7, p69
- 38) [https://bijutsutecho.com/magazine/news/
headline/19522](https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/19522)
- 39) 安城寿子 川久保玲・初期コレクションの「衝撃」
に関する検証ーフランス・ジャーナリズムにおける
評価を中心にー服飾文化学会誌, Vol. 5 No. 1,
2004, pp55-56
- 40) 石田慧子 日本人デザイナー, 三宅一生と川久保玲
の個性表現 武蔵野女子大学紀要30号(2), 1995,
p94
- 41) 生駒芳子 世界のファッション界を震撼させた川久
保玲のパリ進出 文藝春秋(株)文藝春秋, 2010,
pp315-316
- 42) 平芳裕子 抵抗する衣服, あるいは未熟な身体 小
林康夫・松浦寿輝〔編〕表象のディスクール③ 身
体皮膚の修辞学 東京大学出版会, 2000, p200
- 43) Spindler, Amy M. "Is it new and fresh or merely
strange?" The New York Time, Magazine, Fashion,
1996
- 44) 平芳裕子 前掲書 p201
- 45) 平芳裕子 性差を突きつける／突き破る 西谷真理
子(編) 相対性コムデギャルソン論 (株)フィルム
アート社, 2013, p161
- 46) 菊田琢也 装飾の排除から, 過剰な装飾へ 西谷真
理子(編)相対性コムデギャルソン論 (株)フィルム
アート社, 2013, p175
- 47) 南谷えり子 THE STUDY OF COMME des GAR-
CONS(株) リトル・モア, 2004, p105
- 48) 平芳裕子 前掲書 p162
- 49) SWITCH VOL. 33 NO. 3 (株)スイッチ・パプ
リッシング, 2015, p34
- 50) SWITCH 前掲書 p43
- 51) SWITCH VOL. 36 NO. 6 (株)スイッチ・パプ
リッシング, 2018, p24
- 52) SWITCH 前掲書 p46
- 53) 南谷えり子 THE STUDY OF COMME des
GARCONS(株) リトル・モア, 2004, p86
- 54) 南谷えり子 前掲書 p87
- 55) 成美弘至 20世紀ファッションの文化史ー時代をつ
くった10人ー 河出書房新社, 2011, p76
- 56) ポール・モラン 山田登世子訳 シャネルー人生を
語るー中央公論新社, 2008, p64
- 57) i-d JAPAN1992年4月号 川久保玲インタビュー
- 58) 成美弘至 20世紀ファッションの文化史ー時代をつ
くった10人ー 河出書房社, 2011, p81
- 59) 藤本純子 ココ・シャネルのファッションスタイル
日本衣服学会誌, VOL. 54 NO2, 2011, p84
- 60) 成美弘至 前掲書 P94
- 61) 山口路子 CHANELーココ・シャネルの言葉ー
大和書房, 2017, p123
- 62) 石田慧子 日本人デザイナー, 三宅一生と川久保玲
の個性表現 武蔵野女子大学紀要30(2) 1995,
p93
- 63) 南谷えりこ THE STUDY OF COMME des GAR-
CONSリトルモア, 2004, p88
- 64) 南谷えりこ 前掲書 pp88-92
- 65) SWITCH VOL. 36 NO. 6 (株)スイッチ・パプ

- リッシング, 2018, p46
- 66) 山口路子 前掲書 p169
- 67) 山口路子 前掲書 p17
- 68) 山口路子 前掲書 p138
- 69) 「流行通信」インファス1993, p29
- 70) 菊田琢也 装飾の排除から過剰な装飾へ 西谷真理子(編) 相対性コムデギャルソン論 (株)フィルムアート社, 2013, p175
- 71) 菊田琢也 前掲書 p177
- 72) 菊田琢也 コムデギャルソンと身体表象の問題 ファッションビジネス学会論文誌14, 2009-03, pp27-35
- 73) 南谷えりこ 前掲書 p104
- 74) 平芳裕子 抵抗する衣服, あるいは未熟な身体 小林康夫・松浦寿樹(編) 表象のディスクール③身体皮膚の修辭学 東京大学出版会, 2000, p203
- 75) 平取裕子 性差を突きつける／突き破る 相対性コムデギャルソン論 西谷真理子(編) (株)フィルムアート社, 2013, p165
- 76) <https://kotobank.jp/word/男女雇用機会均等法-5684> 2020. 2. 16